



从《紧急救援》 反思“新主流大片”创作

赵卫防

近日,林超贤执导的《紧急救援》面世观众,一经推出便引起了较强的关注。对当下华语电影来说,林超贤这个名字注定不同凡响,他以《湄公河行动》、《红海行动》等作品将“新主流大片”这一华语电影新品牌推向了新高度。经过林超贤等人的艺术实践后,“新主流大片”形成了“主题层面家国话语的深度和多元化表达、形式层面倚重类型书写、制作层面以重工业模式为主”的成熟的美学范式和产业模式,也成为中国电影转变增长方式、提质增效的重要类型。

《紧急救援》为“新主流大片”成熟之后林超贤的新作,依然遵循了该类影片的美学和产业路径,展现了林超贤对该类影片的新探索;而该片的某种缺位也引发了业界、学界对“新主流大片”今后创作的反思。

延续与创新

“新主流大片”在主题层面承接“主旋律”电影中以家国话语为主的内地主流价值观的表现,但突破了概念化的宣扬。如《战狼2》、《建军大业》、《红海行动》、《流浪地球》、《中国机长》等影片中侧重展现了“以人为本、尊重生命”以及“青春中国”的主题,对家国话语予以深度和多元化诠释,使得“新主流大片”在主题层面获得了深刻的思辨性和人文性,提升了“主旋律”电影的美学品质。

至《紧急救援》,影片主要表现中国海上救援队应急响应特勤队长高谦、机长方宇凌和绞车手赵呈等带领队伍进行四次救援的故事,展现他们用生命对抗天灾人祸的壮举。影片对家国话语的表达不言而喻,而且对家国话语的表述,没有停留在表面和概念,而是尽量延续对“以人为本、尊重生命”的深刻阐释。

如在影片中,观众看到了对生命的敬畏,生命无国界,生命重于泰山,救援高于一切。再如片中对主人公高谦的塑造,不是刻意赋予他英雄主义的光环,而是尽量展现他作为个体的情感状态和生命状态:首先是回归现实,在现实中以父子亲情、兄弟友情、男女爱情将高谦作为一个普通人来展现;其次,还表现他性格中软弱的一面,如遭遇队友赵呈在海上救援一架失事的国外航班牺牲后,高谦心理有了阴影,甚至暂时退出了救援队。影片中的这些表现,都延续了“新主流大片”中对“以人为本”主题的诠释。

类型书写是“新主流大片”宣扬家国话语的重要形式,也是这类影片吸引观众的重要方面。正是因为类型书写,“新主流大片”才能有效地进行主流价值观的传播。林超贤创作的一系列“新主流大片”,尤为重视类型书写,动作类型以及由此而衍生的枪战、爆炸等亚类型,是他类型书写的首选。

林超贤更擅长于在类型书写时进行创新,他的前两部“新主流大片”对战争、枪战、爆炸等类型都进行较大的创新书写,早已超越了之前“小巷追逐,街头飙车,墙角枪战”之类的港式动作片的类型营造,而是致力于重工业模式中的超级景观营造。

正如林超贤所言,在这样的营造

中,拳脚、枪战等动作类型不仅仅是一种外在的形式,而是化成了一种强大的内在能量,推动着“新主流大片”对超级景观和创新类型的营造。这样的类型书写,不仅是对国产“主旋律”电影的重大美学突破,也对整体国产主流商业片的类型创作产生了较大的影响。

在《紧急救援》中,依然延续着这样孕育强大力量的类型书写。全片共设置了四次救援,分别是海上钻井平台爆炸后的救援、油罐车滚落峡谷河流中的救援、国外客机遇险坠海后的救援以及装有大量石油的货船在海上爆炸后的救援。这四次救援中,影片主创都是将主角置于绝境之中,为救援者设定在规定时间内必须完成的极限任务。在这样的绝境中,每一次救援者遭遇的都是海陆空结合的复杂场景,片中对水下救援、客机坠海、庞大的燃烧物、隔天蔽日的滚滚浓烟和持续不断的大火的表现,在以往相同类型的营造中都颇具新意。

缺位与反思

正是由于林超贤是“新主流大片”的主要作者,是当下国产影片提质增效的关键人物,因此需要对他的创作进行更为全面的观察与思考。这样才能在中国电影发展的关键时期把握好前行的方向,提升可持续性;这也是对林超贤本人的美学路线进行更好地分析和把握,以利于今后的创作。

在《紧急救援》中,虽然一定程度上延续了“新主流大片”中的人文深度和对类型书写的创新,但却透出了这类影片在今后发展中的某种危机,需要引起业界和学界的注意。

“新主流大片”对家国话语的深度和多元化诠释,是其美学创新的重要方面,林超贤的前两部影片的主题便体现了这样的深度诠释。

《湄公河行动》表现国家力量深入异国抓获杀害我同胞的凶手,以告慰亡灵;《红海行动》重点表现我海军特战队队员去解救那一个深陷恐怖分子战俘营的生命个体。这样的框架性设定,就赋予了影片“以人为本、尊重生命”的主题,突破了以往某些“主旋律”电影中对主流价值观进行的概念化和公式化表述。

而到了《紧急救援》,这种深度诠释虽然有所延续,但却未能进行深度推进,反而有退步之趋势。其一,影片中救援队所救助的人物都是群体性、符号性的人物,而不似《红海行动》中那样的生命个体。缺失了对生命个体的关注,“以人为本”的深度诠释就得不到凸显。其二,对主人公的塑造,虽然也尽量将救援英雄还原为普通人,表现高谦一度的阴影,但整体上还是将他作为一个超级英雄来塑造,特别是一看到海上灾难的新闻便不顾要做手术的孩子奋然而去救援。比起《湄公河行动》里那个时刻在人性与警察职守之间撕裂的中国特警,本片中对高谦的刻画,还是显得概念了一些,“以人为本”的主题也因此打了折扣,从而在人文性和思辨性表现上未及前两部作品。

该片在具体的叙事层面存在的问题,也是应当进行反思的另一个重要方面。林超贤之前的两部“新主流大片”,都有相对集中的叙事主线,作品分别围

绕“抓凶手诺康”、“救助同胞”的主线,营造叙事张力,一步步推进,最终达到戏剧高潮;整部作品显得节奏紧凑、戏剧逻辑严谨,牢牢吸引观众。

《紧急救援》虽然设置了四场救援戏,但彼此之间没有戏剧逻辑的勾连,也因此形不成连贯的叙事节奏,叙事显得散乱,观众也捕捉不到引发感动的戏剧高潮。对四场救援的表现,也有诸多问题。

首先,除了峡谷中救援卡车司机的叙事进行了精心安排外,其他三场都是以营造技术性的超级场面为主,可见的都是大量的燃烧、爆炸、空难、直升机的盘旋等场面,而故事本身则被淹没了。因此,这一次次的救援,观众感受不到情节的惊险曲折和故事的跌宕起伏,感受到的只是似曾相识的技术场面。叙事张力应当依靠故事的讲述来营造出来的,而不是靠场面和技术来支撑的。

其次,在救援表现中,还出现了叙事硬伤。比如,在那场空难救援中,队长已经下达了撤退的命令,机头也已经沉入海底,但赵呈非要去救那个被卡住的飞行员,且他最后可以和高谦一起逃脱,却偏要待在机舱中死去。这样叙述出来的牺牲,不大能感动观众。

《紧急救援》的文戏叙事也存在诸多尚待提升之处。文戏太多且支撑不起来是首要方面,因此有叙事坍塌之感。如煽情戏有些生硬;小孩子憋着笑念台词的戏很容易让人出戏;多次出现赵呈与女友的戏,给人以陈旧、老套之感。另外对男女主人公的爱情表现也不到位,显得有些硬塞。如对两人之间的情感并未进行实质性表现,即让高谦的孩子因女主角愿不愿意当自己的妈妈;这样缺乏铺垫、直奔主题的硬表现,破坏了全片的叙事。

《紧急救援》的成就与缺位表明,在中国电影的新发展、新诉求中,对“新主流大片”今后的创作,业界、学界依然需要不断的进行反思和探索,其中如何处理技术和美学的关系尤为重要。无论如何,技术只是创作者实现美学诉求的路径之一而非全部。不顾主题提升和正常叙事,一味进行超级类型营造,不能成为“新主流大片”的创作趋势,这也适用于整体中国电影的发展。

(作者为中国艺术研究院电影电视研究所副所长、研究员)

《紧急救援》 新主流大片惯性下的新题材、新策略与新问题

程波

在中国当代“新主流大片”发展过程中,香港电影人“北上”是一个很重要的现实推动力,主旋律商业化、类型电影主旋律化,抑或艺术电影的商业化主旋律化,都分别有诸如《建军大业》、《中国机长》;《十月围城》、《智取威虎山》、《湄公河行动》、《红海行动》、《烈火英雄》;《中国合伙人》、《夺冠》、《黄金时代》、《明月几时有》这样的案例。职业精神、类型经验、工业化生产的手艺和工艺乃至处理主流价值观和主流观众关系的能力成为其核心竞争力。

这其中,林超贤导演的《湄公河行动》、《红海行动》取得了巨大成功,这让他的“行动三部曲”的最后一部《紧急救援》也很受观众和市场的期待。同时,由于疫情原因,“紧急救援”这次缓缓而来,比原计划晚了几乎一整年登陆院线,在集聚了这种期待的同时,也增添了一丝“再而衰,三而竭”的担心。

客观说,成功的前作确实会形成一种“范式”,影响后来者的创作。对市场和观众的惯性期待与审美疲劳之间平衡度的把握,或者说“范式演进”的状态,很大程度上决定了系列作品或者续集作品的成败。“新主流大片”所谓的惯性也就是范式建立和发挥有效性的过程。

具体到林超贤导演的作品,这样的范式至少包含以下几个方面:爱国主义与英雄主义精神内涵;维护国家安全与利益、彰显正面积极的国家形象、凸显民族文化自信的题材和主题;高投资高工业水准制作;类型化的情节与故事,所谓军事题材动作片,走出“演习”,走向“实战”;特别是在“国族”和“个体”两个层面之间建构一个“职业”的空间,从警察到军人,把职业精神和职业能力的展现既当作是银幕吸引力的载体,也作为联通普通人和英雄的桥梁;着力呈现战斗细节,注重人物和环境的真实性逼真感,把战斗的残酷性甚至是“暴力感”控制在正面价值观的规训范围内。

《紧急救援》在这样的惯性下很有意识地进行了一些新的延续、探索和突破。首先是题材从军事领域转移到“亚军事”的职业领域,从“公安部”、“海军”到“交通部”的变化,带来的是类型的调整:不再有人格化的“敌人”,“敌人”从价值判断的“反面”,变成了“中性”的灾难,从而“军事动作片”转变为“灾难动作片”。

同时,故事的主人公是系统化职业化的紧急救援专业队伍,其在灾难和受难者之间的位置决定了其行为方式和逻辑不是救灾,而是“在灾难中救人”,是目的明确的主动出击而非全面应对的被动承受,这又使其不同于一般的“灾难片”,保留了“军事营救”的色彩,有具体营救的人,不仅仅是对抗“非人格化”的灾难。敌人是非人格化的灾难,救援对象是具体的人,这一虚一实的变化中,开拓了中国当代电影的一个新的题材空间和类型范式。

面对新题材新类型,《紧急救援》也很有意识地采取了新策略:

其一,可谓“文武之道,一张一弛”。四场救援的“武戏”,第一场海上油井平台是预演,交代人物与一般世界状况,以及干扰事件。后面三场“河谷翻落卡车”、“海上迫降飞机”、“海上失事油”轮力度递

进,渐次高潮。同时家庭生活与灾难场景、动作场面结合交替。父子亲情,浪漫爱情,职业生活和家庭生活中的柴米油盐(温情)与屎尿屁(情趣),加上童真童趣(萌趣),这些“文戏”力图建构起丰富的生活气息。特别是,个人生活中的灾难(孩子的病痛)与职业环境的灾难也形成了相互撕扯的戏剧张力与彼此呼应的情感共鸣。这些不仅能调叙事节奏,也可见人文情怀。

其二,可谓“问人不问马”。几场硬核的救援戏采取了真实还原基础上的“奇观化”处理策略,而且这些奇观化是追求独特性的“第一次”效果的。若干救援场面和动作细节都具有开拓性,特别是河谷卡车和油轮火灾爆炸后主人公海中求生的段落,着实可以在中国电影史中留下重要的一笔。对灾难和环境的极致性的呈现,某种程度上基于在灾难中“问人不问马”的文化集体心理。由此,中性化的客观世界的损毁可以被放大,可以不附着价值判断的内容,而将“救援的人”和“被救的人”与环境的对比反差做到极致。虽然,影片在对“救援的人”刻画充分,对“被救的人”笔墨明显不足,但还是找到了为灾难片“松绑”的策略,“不问马”可以让影片对于灾难的呈现,可以更少顾忌,可以追求更大的奇观性。进而,辅之于将部分受难主体的国别设定为“外国”这一手段,一方面表现了救援的职业性和国际主义精神,另一方面,也少去了对“人祸”的过多牵扯。

其三,可谓“论崇高”。影片十分难得地找到了将热血的救援场面、环境暴力和伤亡痛感升华出崇高感的方法。个体的坚韧牺牲,不恐惧与命运抗争夺生命,“最后一口气就是勇气”是在环境的巨大压迫中完成的,诸如飞机机头断裂沉入海导致队员牺牲、从海底沉船和爆炸中绝境重生的段落产生了一种超越了美限度的带着疼痛的恢弘气势,除了情节设置和细节呈现,电影制作水准特别是特效技术水平为此打下了一个坚实的基础,一些超现实手段比如灵魂召唤的运用,对于这种崇高感的构建也很有效。不过,让人还不够过瘾的地方在于,激发这种崇高感的段落如果“停留”更久一些、处理得更细致一些那就更好了。

《紧急救援》的拍摄难度系数很高,完成度整体上已很不错。当然,我们也应注意到,正是由于其有意识地采取了一些新的探索策略,《紧急救援》也暴露了一些新主流大片发展中的新问题。比较突出的就是隐与显、表与里的问题:当主流价值传达已成为共识的时候,价值观内在的层次性、丰富性,与叙事视听的层次与节奏需要更细密的联系;当影片的可读性需要更多地诉诸于视听效果的时候,支撑这种“表面张力”的“内在充盈”也还要加强。所谓“文无第一,武无第二”,当硬核的动作场面大致有了一个高下评判标准的时候,情感和人文性内容的差异化和个性如何更好呈现,并在“文武之间”完美匹配,这些既是观众对新主流大片更大的期待,也是中国电影由大到强的题中之义。

(作者为上海大学上海电影学院副院长、教授)

